

## モリエール I —— スカパンの笑い ——

宇 京 頼 三

### — 序 —

「何たる熱！何たる自然！何たる諧謔の泉！何たる性癖風俗の模倣！何たる写生！又何たる痴態の別決」……慧眼な観察家ラ・ブリュイエールの的確なモリエール観である。但し、<sup>(註1)</sup>新旧論争では古典派に与したこのモラリストは、この直前にテレンシウスと並べ、苦言を呈している。「モリエールはただわけのわからぬ文句や粗野乱暴な言いまわしを避けてくれたら、即ち清醇な文を書いてくれさえしたら、よかった。」これに対して約三百年後、リセ・ヴォルテールのモリース・ブエ教授は、クラシック・ラルースの教科書版(旧版)『モリエール滑稽選集』の序文で次の如く述べる。「ラ・フォンテーヌとともに、わが国の古典作家のなかで最も近づき易いモリエールが、何故中等教育と補充教育の初級クラスでごく自然な位置を占めているかを想起し、またモリエールを読むことが、如何に生徒たちの言葉を豊かにし、彼らの表現力を確立し、彼らの観察精神と思考力を強化し、ひいては彼らの心を形成することになるかを示す必要は殆どない。」<sup>(註2)</sup>この点に関して、ラ・ブルユイエールの判断は見事に外れたといえる。またブエ氏は笑劇の最も滑稽な場面さえも非教育的ではないとし、モリエール劇の様々な道化的場面を中心に、中等教育向けのテキストを編んでいるのである。これはモリエールという劇作家が、フランスでは如何に身近で親しまれているか、また「粗野乱暴」と批判された彼のことが、如何にフランス語とフランス精神の形成に与っているかを示す事例のひとつであろう。ところで、これまで筆者は、拙稿『従僕論序説』で、モリエールを中心にした従僕像を検討してきたが、この大劇作家に対しては、いわば斜に構えたものでしかなかった。従僕役という覗穴、女中役という飾窓から、その舞台衣裳の一端に触れていただけのことである。本稿では、その飾窓から一步踏込み、この Grands Ecrivains の一人に対峙してみようと思うが、もって生れた習性で、まともに大河を遡ることは他日に委ね、不取敢筆者にとって馴染んだ戸口から入ろうという次第である。今一度ラ・ブリュイエールの言を拝借しよう。「それがもう語られなくなってから数世紀の後に、果して人は、モリエールやラ・フォンテーヌを読むために、学徒となるであろうか？」<sup>(註3)</sup>モリエール死して三世紀後、それ(フランス語)がまだ語られているうちに、遅れてきた者がいたというわけである。<sup>(註4)</sup>

### — I —

モリエールは緑色が好きであったという。しかしそれは彼自身が告白したことではない。このモリエールの趣味は彼について知り得る確かなものの一つである。彼の両親、住居、上

演目録、劇団、成功、失敗、病気、財産などに関しては分っている。彼が役者になるために父親のもとを離れ、王室附室内装飾業者の襲職権を抛棄したこと。作者としてではなく、役者としてこの道に入ったこと。パリで「盛名劇団」の名でデビューし、失敗、破産の後、都落し、12年間地方巡業し、腕を磨いたこと。「テスピスの馬車」の辛酸を嘗めつつ、他人の作を上演したり、自作の笑劇で笑わせていたこと。彼の初の五幕韻文、本格喜劇『粗忽者』が1655年リヨンで上演され、1658年テュイルリイ宮のルイ14世の前で再デビューしたこと。これらのことは死後 300 有余年を経た今日、多くの人々の努力と、様々な記録資料でほぼ解明されている。しかしモリエールその人について、我々は殆ど何も知らないのである。如何なる原稿、如何なる日記、覚書、書簡類も残されておらず、ただ劇団関係の領収証、戸籍簿類の署名を目にするだけである。『女房学校』、『タルチュフ』などを巡る論争、太陽王の庇護寵愛などに関する情報は多々ある。ところが彼の個人生活に関する資料は皆無か、それに近い。何故ジャン・バチスト・ポークランがモリエールと名告ったのか分らない。1644年夏の踊手ドニ・マレ、役者兼作者ニコラ・デフォンテーヌとの雇用契約書で、初めて彼は Molière と署名したらしい。因にガルニエ版全集評釈者 R. ジュアニイによれば、マスカリユが彼の芸名になるところであった。<sup>(註6)</sup>『粗忽者』、『痴話喧嘩』でマスカリユ役を演じたモリエールが、これで役者としての最初の個人的成功を得たからであるが、後に道化役者の域に墮すのを恐れてその芸名を捨てたという。<sup>(註7)</sup>これも異説として興味深いが、前二作の初演はポークランがモリエールと名告ってから10以上後である。また笑劇華やかかなりし頃は役者には三つの名があった。即ち本名、芸名、笑劇の型 masque の名である。モリエールという名が最初どのような意図で用いられたかも不明である。つまり 300 年前のこの大劇詩人の人生は、モリエール在命中の悪意に満ちたドノ・ド・ヴィゼ、死後32年後の真偽相半ばするグリマレのものをはじめ、夥しい伝記的研究にも拘らず、conditionnel passé の推測的用法の世界のことなのである。アダンによれば「全く確実なものだけに留めるならば、モリエール研究に関する我我の知識は数行に帰する。」<sup>(註8)</sup>同じく R. フェルナンデスも、「人間については、モリエールのことは殆んど分らない。」<sup>(註9)</sup>と言う。ガグゾットの如く、そのモリエール論の最終行で、「彼の書類は消失してしまった。それに彼の墓もその所在が不明である」と断言する者もいる。この三者にしても、人間モリエールに関しては不透明であるとしながら、幾分の推測と脚色を綯交せて、それなりに主観的な評伝をものしているのは致し方なきことであろう。あれほどの作品を創造し、彼の時代の喜劇を総括したとされるこの大劇作家は、自己を語ることは殆どなく、喜劇作品というテキストを残したのみであった。国王の命でなされた実名入りの『ヴェルサイユ即興劇』で、モリエールは敵共の誹謗中傷に対して公言している。「私は彼らの批判、反批判にはこれからは一切答えない。」<sup>(註11)</sup>そして彼は論争を続けることを拒否し、敵を無視し、沈黙してしまう。これは作家は作品で答えるというモリエールの矜持であろうが、このような節度ある態度が自己を語ることを拒否する姿勢に繋がりはしないであろうか。ともあれ、あまたのモリエール伝が書かれ、様々な条件法過去の世界が現出し、果ては次の如き実しやかな伝説が生れることになる。19世紀初頭、一人の農夫が驢馬に引かせた荷車にのって、閉館日の国立図書館に現れた。受付けてもらえなかったなので、彼は門衛に、「遠くからきたんですが……、ここの旦那方には興味深いもの、何でもモリエール氏とやらの全書類をもってきました。」と言って立去った。翌日門衛の報告を聞いて大騒ぎになり、八方手を尽し、モリエール未亡人、アルマンド・ベジャールの再婚地周辺まで探したが、徒勞に終わった。モリエー

ルの記録資料は荷馬車とともに永久に消え失せたのである。本邦のように一千年近く前の貴重な文献が日の目を見ろという幸運もあるが、この挿話<sup>(註12)</sup>は今では殆ど信憑性をもたない。このような伝説が生れること自体奇妙なことだが、当のモリエールはどこか天上界の彼方で北叟笑んでいることであろう。作品とその上演こそが己れの *métier* 職責と考えていた彼は、「俺の人生の種々の事どもが諸君に何の係りがあるのか？」とでも思っているかもしれない。またたとえ荷車伝説が事実であったとしても、書類発見は不毛の金鉱脈で一片の黄金石をみつけるよりも難事であろう。我々としては、シモンに倣って、「モリエールは喜劇の仮面にあわせて己の顔を像った<sup>(註13)</sup>」としておこう。実際、モリエールの生きた古典主義時代は告白文学の時代ではなく、抑制と節度の時代である。それに、舞台上のモリエールが、国王、宮廷人や平土間の見物たちに、自分の家庭で起ったこと、それも恥ずべき揉事を語りかけるのに熱心だったなど誰が信じられようか。アルノルフとアニエスの関係をモリエールとアルマンドに重ね合わせる事など想像し難いことである。百歩譲って似たような事があったとすれば、モリエールは、実人生で、アルノルフよりも滑稽な道化劇を現実に演じたグロテスクな存在と化してしまう。たとえフェルナンデスが言う如く、「詩人という者は思わず知らず自己自身の一部を表現するもの」であり、また彼が「嫉妬深く、たえず不安気な気質の持主<sup>(註14)</sup>」であったとしても、モリエールにそのような露悪趣味があったとは到底信じられない。それに何よりも、『女房学校批判』の献辞は、えせ信心家たちが頼みとした母后アンヌ・ドトリッシュに捧げられている。また同年、「すぐれたる劇詩人」の資格で国王から年金1000リーヴルを授かった。更に翌年誕生したモリエール夫妻の長男の代父はルイ14世、代母は王王妃アンリエット・ダングルテールであった。この三つの状況証拠は重要である。何故ならば、敵の攻撃が激烈を極め、彼の名誉まで辱めようとしていた最中にそれらの榮譽を受けたのであるから。従って、モリエールの *cocu* 伝説に関する伝記的批評の真偽は判然とし難い。敵味方とわず、即ちグリマレも、デュ・シャリュッサーもこの問題を解く決定打にはならない。モリエールが *cocu* 或は *mari berné* の苦悩とおかしみをいかに切実に描写したからといって、彼が体験的事実を告白したことにはならないのである。M. グットヴァースが言う如く、「それはシェークスピアを殺人と近親相姦の咎で断罪することになるであろう。」事程左様に、モリエール<sup>(註15)</sup>の人間像は、限られた功罪相半ばする他人の手になる著作でしか判断できない。それに多くの評伝作者は、アダン氏のように、「何ものも事実を立証しないし、また何ものもそれを否認もしない。」と留保しつつ、M・ドネーが喝破する如く、疑念と謙虚の入り混じった口調の背後に、往々にして、残酷な予断的偏見を隠蔽しているようである。また我々は、自らの期待に対応するイメージをつくる箇所を無意識的に重視しがちである。そしてこの期待とは、テキスト世界の与える歪曲した風景、エクリチュールの悪魔が密やかに示唆する擬制的人格の映絵に依拠しているのではないであろうか。当方としても、そうした幻影に可能な限り惑わされないようにしよう。

## — II —

前述した如く、モリエールの好みの色は緑色であつたらしい。例えば、従僕ソジイは緑色の礼装用半ズボンを穿いていた。リモージュ人プールソニャック氏は緑色の靴下留、緑色の<sup>(註18)</sup>

羽根のついた灰色の帽子、緑色のタフタの飾帯を着用していた。ジュールダン氏は曙色と緑色のタフタの裏付の部屋着、……同じ色のリボンのついた錦の股引、同じ色の羽根のついた帽子姿であった。こうした道化役だけでなく、アルセストも緑色のリボンをつけていた。これらの人物はいずれもモリエールが演じた役である。所謂 *hommes aux rubans verts* の一群である。このモリエールの緑色に対する偏愛は一体何を意味するであろうか。このことに着目した評者たちはかなりいる。まず R・ブレによると、「緑色がモリエールの舞台衣裳にかなりの位置を占めることにはいささかの疑いもない。」<sup>(註22)</sup> シモンはモリエール劇に於ける仮面の固定化と心理的構造に衣裳の一定化が加わるとし、その様々な変形にある色彩の主調を認めて言う。「分っている 25 着の衣裳のうち、10 着は明らかに緑色を含んでいる。」<sup>(註23)</sup> 更にはアゲンもガクゾットも緑色に触れ、ジュアニイもそれに言及した。勿論他の色彩も混じっている。黄色はかなり頻繁に使われ、黒色はオルゴン、アルパゴン、クリザールの衣裳である。それでは、滑稽な人物の衣裳に多い緑色は滑稽味、道化を特徴づけるものであろうか。ジュアニイは簡単にそう断言してしまうが、ブレは Ch.ソレルなどの例を引いてそれを認めつつも、モリエールのアパルトマンの装飾を同じように説明はできないとする。事実、寝台、椅子、暖炉前の衝立、扉や窓がよく緑の布や壁布で被われていた。また 1673 年のモリエール没後の財産目録に記載されているアルマンドの舞台衣裳にも、緑色のものが多くあったという。アルマンドには滑稽な役はなかったはずである。ブレの言う如く、この色が流行していたのであろうか。モリエールは取分強烈なこの愛の色が好きだったのであろうか。ランボーが『母韻』で「U vert」と詠じたときの緑色は何を意味したであろうか。緑色が基本的にどのようなイメージを与え、どのような心理的性格をもつか、J・シュヴァリエと A・ゲエールブランド編『象徴学辞典』の *vert* の項目を引いてみよう。「緑色は天上の青色、地獄の赤色、この近づき難く絶対的な二色から等距離にあり、寒暖、高低の中間となる平均値を示すもので、人を安堵させ、爽やかにする人間的な色である。」<sup>(註24)</sup> 以下、春に譬えて緑色は希望、力、長寿の色であるとし、更にはその神秘的宗教的象徴性を数頁に渡って述べている。道化に関する直接的記述はないが、モリエールにあれほど揶揄された医者、中世には緑色の教授服を着用していたとある。その理由は薬草を扱っていたからと伝えられている。また緑色の呪術的性格を指摘したあと、「中庸 *mesure* としての緑色が理性の象徴—ミネルヴァの青緑色の目—であったとしても、それはまた中世では不条理の象徴、愚者 *fous* の紋章にもなった。」<sup>(註25)</sup> と述べる。そしてこのアンビヴァレンツはあらゆる地獄の象徴となるもので、シャトル大聖堂のステンドグラスの魔王像が、緑色の肌に緑色の大きな目をもっていることを例として挙げている。しかしモリエールは瞑想家でもなく、形而上学を好んだようにも思えないので、一般的な解釈に留めておこう。緑色が心理的に広義のやさしさ *tendresse* と希望 *espérance* を表象する色ならば、ある程度はモリエールの好みも説明可能となる。常にモリエールは、父親という旧制度の家父長的権力を象徴する重圧の下で、うち震え悩む若い恋人たちの味方であった。彼は愛の力、若さ、生命力の勝利を信頼し、禁欲的な道德主義、偽善的信心、無知を嫌悪していた。勿論、彼はエピキュリスムを謳歌したわけではなく、幸福、若さ、若者たちの恋の脆弱性を十分認め、そしてまたその挫折と失望も感じつつ、節度を以って表現したのである。確かに喜劇には、幕を下ろすために、若者の結婚、親子の再会—認知といったタレイアの杖の一振りが必須である。『女房学校批判』で、ドラントが結婚も再会もない喜劇が一体どんな結末で終るか疑問を発すると、下男のカロバンが食事の用意ができたと告げて終幕する。

このようなことは普通あり得ない。この作品は『ヴェサイユ即興劇』同様のいわば劇中劇だからこそ可能なのである。因に、ガロパンの台詞 “Madame, on a servi sur table” から今日の縮約形 “Madame est servie” が生じたようである。モリエールの言葉はここでも生きている。それはともかく、彼が人生、自然らしさ、自由を賞揚していたことは、モリエール劇の人物と彼らが繰広げる喜劇世界をみれば明らかである。またモリエール劇では、貧者、弱者、質素な人は滑稽、道化の対象となっていないことも忘れてはならない。このあたりにもモリエールの奥行き<sup>(註28)</sup>の深い暖かみを感じられる。それは『ヴェルサイユ即興劇』で示す彼の鷹揚な態度、寛容の精神に通じるものではないだろうか。彼は言う。自らの作品について何を言われようと結構。お望みならばお好きなようになさるがよろしい。何も反対はしません。ただ一つのことを除いてはと。この鷹揚さは前述した作家としての矜持でもあろうが、彼のぬくもりのある人間性を示すものではないであろうか。事実、モリエールは、『女房学校』紛争であれほど自分を卑劣に中傷、攻撃したドノ・ド・ヴィゼを許し、その上彼の凡庸な作品を何度も上演した。また『才女気取り』以来、モリエールの周辺をうろつく小悪党の本屋リブウを後には助けたりもした。アダンによれば、モリエールは喧嘩ばやいが忘れるのも早かったという。しかし彼はそんなお人好しではなかったであろう。彼は国王の寵愛を維持しつつ、劇団を運営し、劇団員とその家族の生活を守り、芝居を創作、上演し、その上敵と闘わねばならなかった。とても生半可、柔弱、狭量、凡庸な精神では務まらぬ大仕事である。この度量に満ちたモリエールでさえ、既にしてパリ帰還の翌年、出世作『才女気取り』の序文で、「せめて時間のゆとりでもあれば……」と嘆き、「私には息つく暇もない」と訴えている。モリエールの成したことは、それほどの大事業であり、現実との絶えざる闘争であつた。そういうモリエールの体内に温かい血が流れ、情操豊かな人間的感性を育てていたとは言えないであろうか。それが直接的に緑色への嗜好に繋がったなどと牽強付会するつもりは毛頭ない。しかし全く無関係ともいえないと思う。次いでながら、アダンはモリエールが家庭内で厳しく、暴君であつたとしたり、喧嘩っぽく忘れ易いとしたり、名誉好きで、甘言、追従に弱かったなどと勝手に推測し、それらもこの大作家をより人間らしくみせるものだとしている。またアルパゴンとアルガン、またジュールダン氏とクリザールを理解するには、病魔に苛まれ、意志だけが支えとなったモリエールによって、これらの人物が演じられたことを想起せねばならないとしている。しかしこれは前述した予断的偏見と臆測が些か過ぎようというものであろう。傾聴すべき点が多々あるアダンも、An dire de Grimarest……, S'il faut en croire Grimerest……等の字句が多出するところをみると、誤りだらけのグリマレの伝記をかなり信用していた節がある。さて相当横道に逸れてしまった。蛇足ながら、モリエール劇には、善意が主要な性格となる人物は登場しない。いかなる作品にもそれに関する台詞はないはずである。何故なら、善意の性格はおかしみ、道化を旨とする喜劇の風土にはそぐわないからであろう。ここで再び舞台衣裳の緑色に戻ろう。この色そのものには、『象徴学辞典』でみたように、滑稽、道化を直接的に喚起する力はなかった。しかし緑色の多用、偏愛は、むしろ他の色との対照によって、それぞれを強調するところにその効用があつたのではないだろうか。前述したプールソニャック氏が登場するときの悪趣味ともいえる珍妙な礼装姿を、詳細にみれば一目瞭然である。即ち、レースのついた赤い綾織の半ズボン、模造の金をつけた青い天鵝絨のびったりした上着、総縁のついた革帯、緑色の靴下留、緑色の羽根をつけた灰色の帽子、緑色のタフタの飾帯という出立ちである。赤—緑—青、これほど際

立った色鮮かな対照はない。『象徴学辞典』の定義に見事なまでに適合した配色である。緑色はやはり道化を間接的ながら浮彫りにする機能を果している。またプールソニャック氏はパリから逃げ出すとき女装するが(Ⅲ幕2場)、このときも際立った緑色の衣裳であった。不恰好なプールソニャック氏が緑色の女装姿で女言葉を話すなど想像するだけでも愉快である。では役柄自体が道化である従僕役の衣裳はどうであろう?これも前述したソジイの衣裳を仔細にみると以下の如くである。純銀色の小さなレースのついた緑色のタフタの礼装用半ズボン、同じタフタの短袖シャツ、赤い繻子の二足の長脚絆、銀色の飾紐を結んだりボンつきの一対の短靴、淡緑色の絹の靴下、花づな、革帯と裾の長い上着と金銀刺繍入りの縁なし帽。従僕にしては派手な衣裳であり、主人のアンフィトリオンのものと見紛うほどである。しかし縁なし帽 bonnet は従僕身分のもので、凱旋將軍の被るものではない。ソジイは古代の奴隸ではなく、良家の執事、家令に近い従僕である。それに当時の芝居は派手好みであり、見物は衣裳の豪華さに慣れていた。従ってこのような衣裳の従僕は例外である。コメディー・フランセーズ所蔵の無名子の「フランス・イタアリ笑劇役者絵図」(1670)のカラー写真をみても、ソジイの如き立派な衣裳姿は一人もいない。そこには茶色っぽい衣裳のアルノルフ役のモリエールをはじめ、ジョドレ、ポワッソン、アルルカンなど当代の人気者が勢揃いしているが、緑色姿は見あたらず、黒か赤を基調としている。もっとも原画を厳密にみれば、この黒色は黒緑色に近い色かも知れない。緑の黒髪という表現もある。ともあれ、従僕役の衣裳には緑色を積極的に用いなかったようである。

因に30年前の現代のモリエール劇でも、緑色が用いられている。1953年、第7回アヴィニョン演劇祭に於ける J. ヴィラルール演出の『俄医者』に関して、次のような記述がある。「L. ギシャの衣裳のとても鮮かな色、特に G. ウイルソンの緑と黄の挑発的な胴衣は、それだけで陽気を増すものとなっていた。」そしてこのときヴィラルールのとった舞台背景は、宮廷風の極度な厳格さではなく、高い草木の茂るユルバン五世風の果樹園であったという。

### — III —

ところで我らがスカパンはどのような姿であったか。緑色の外套でも羽織っていたであろうか。不思議なことに、1673年のモリエール死後の財産目録には、その二年前に上演された『スカパンの悪巧』の主演スカパンの衣裳の記載がない。ブレによれば、股引、ラシャの外套、絹の刺繍のついた繻子の胴衣という質素なスペイン人の服の記載があり、一般にこれはドン・ガルシーのものであるという。緑の外套どころではない。奇妙なことである。あの英雄喜劇の王子がソジイにも劣る粗末な衣裳を纏うであろうか。12年も前の失敗作にいかに愛着があったとはいえ、その主人公の衣裳を後生大事にモリエールが保存していたのであろうか。ブレが推測するように、それはむしろスカパンのものではなかったか。ラシャの外套は従僕にこそ相応しく、嫉妬深い王子の着るものではない。それに『スカパン』(以下作品名の略)の舞台ナポリは当時スペインの支配下にあった。しかしこれらは推測に過ぎず、何事も断定はできない。一般にスカパンだけでなく、ソジイのような例外を除いて、マスカリイユ、スブリガニなどの従僕役の衣裳に関する言及はないようである。多分財産目録に記載する必要もないほど粗末なものだったのであろう。とはいえ、衣裳がなければ舞台に立てぬ。スカパ

ンには、少し気張って、白い襟飾と袖飾以外は黒づくめで、椀形帽子に黄色の革帯、細身の短剣を佩刀し、膝上までくる黒長靴、黒緑色の軽い外套姿で登場願おう。舞台はイタリア湾の陽光を浴びるナポリ。この港町で奸智にたけたスカパンが縦横無尽に活躍する。それは戸外と太陽の喜劇である。初演は1671年5月24日、パレ・ロワイヤル座で、『シシリー人』と同時上演された。この芝居は神秘的な舞踊悲劇『プスイシェ』上演のため小屋が整備されるまでのいわば代役、穴埋めであった。初演は大して成功せず、二ヶ月後の『プスイシェ』の成功がこの笑劇を圧殺してしまった。以後、モリエール生存中は18回しか上演されず、珍しいことに、宮廷での御前公演は一度もなかった。モリエール自身も『町人貴族』の音楽と舞踊の陽気さを好んでいたようだし、国王の好みも変りつつあった。しかし作者の死後は、1673年から1715年までに、197回も上演されるほどの大成功であった。1680年—1963年まで『スカパン』の Comédie-Française での上演回数は1222回である。モリエールの純粋作ではない『プスイシェ』の前座の寸劇程度にしか考えられていなかった『スカパン』は大急ぎで製作された。彼は筆が速く、芝居の終りに上演された笑劇は殆どが即興であったという。筆の速さについては彼自身の証言がある。『うるさがた』の口上の冒頭で彼は言う。「かつて芝居の計画がこれほど早められたことはなかった。喜劇が二週間で考えられ、作られ、覚えられそして上演されたことは全く新しいことだと思う。」<sup>(註35)</sup>しかし数年後はもっと速くせねばならず、『ヴェルサイユ即興劇』は文字通り一週間もかからなかった。これも劇中でマドレーヌ・ベジャールが証言する「……あなたはもっと慎重にすべきで、一週間で仕上げるなどしない方がいいでしょう」また二年後の『恋の医者』の「読者へ」でモリエールは言う。「この作は陛下の御下命になったものでは最も早くなされたものであり、これが五日間で提案され、作られ、覚えられて上演されたといっても、わたしは事実しか言っていない。」<sup>(註36)</sup>彼には、前述した『才女気取り』の序文、『うるさがた』の口上でも告白しているように、ゆとりがなかった。<sup>(註37)</sup>王立劇団の座長、国王お抱えの作者である彼は王命に決して逆らわなかったし、またその意志もなかった。『ヴェルサイユ即興劇』でモリエール自ら御用作者としての苦悩を吐露している。「国王に命じられて、私にできないと弁明できますか？」「……国王という者は迅速な服従だけが好きで、障害があることなどは全く喜ばないものです。……我々は彼らを楽しませてこそ今あるのです。」<sup>(註38)</sup>しかし暇はなくとも、モリエールには王命や劇団の要請に応えるだけの天分、地方巡業とパリの日々での経験と知的貯えがあった。だからこそ、シャンボール城で一晩(?)で『プールソニャック氏』を仕上げ、わがスカパンも立ちどころに舞台へ登場させたのである。この『スカパン』は有名なボワローを俟たずとも、実に殷誉褒貶の多い喜劇である。ボワローの批判は判断の狭量、制度化した精神の知的硬直を示すものだが、モリエールがこれほど métier としての職人芸の腕の冴えを示したものも珍しい。筆者は今職人芸といったが、それは決して貶下的な意味ではない。それは V.フルネルが言うように、「モリエールは、その手からでるどんな些細なものにも己の痕跡を残す、あの比類なき職人たちの一人である」という意味である。<sup>(註39)</sup>スカパンとアルセストを同一平面で比較するような誤謬を犯してはならない。基本的にはモリエールの作品にヒエラルキーはない。それはガグゾット、アダンも認めるところである。たとえ、スカパンが figure であり、アルセスト、タルチェフ、アルパゴン、ドン・ジュアンなどが êtres であり、<sup>(註40)</sup>性格の拡がりと心理的深さに隔たりがあるとしても、それは喜劇性 le comique の外在化と内在化の相異である。モリエールが終生離れない道化精神は変らなかった。彼は自らの金庫と着想を同時に潤したジャンルを決して否定はしない

のである。他の一人の言を借りよう。「ボワローにも拘らず、一方に『孤客』の作者、他方にスカパンの作者がいるのではない。それらを切離すことは不当な価値のヒエラルキーをうち立てるに等しい。この大家族には私生児はいない。平等な愛がマスカリユの受胎とタルチュフの受胎を育んだのである。」また忘れてならないことは、モリエールが自らの職責、使命を何よりも見物を笑わせ、楽しませることだと考えていたことである。大成功を収め、莫大な収入をあげ、見物に喝采、賞讃され、愛されるという幸福を痛切に味わったのは、見物を笑わせたからであることを彼は知悉していた。彼は『女房学校批判』のドラントの口を借りて言う。「……あらゆる法則中の最大の法則は見物を楽しませることであり、この目的を果した芝居は正道を行ったものと思いますが、どうでしょうか……」。(註41)

また『タルチュフ』の第一の請願書の冒頭でいう。「喜劇の本務は人を楽しませながら矯めることですから……」。(註42)

スカパンは別に人を矯めたわけではないが、大いに楽しませたはずである。それにも拘らず、『スカパン』が一段と低く、二義的にみられるのは別の理由もある。それは芝居は読むためでなく、見るためにできていることである。モリエールが演劇の道に入ったのは役者になるためであって、書くためではなかったことを想起せねばならない。彼は決して文学的自覚から書いたのではなく、パレ・ロワイヤルに有能な座付作者がいなかったから自ら筆を執ったのである。何よりも役者であった彼は、生涯、彼の喜劇は蠟燭の明りでみるべきものだと考えていた。再び『恋の医者』の「読者へ」の短文をみると、彼はそこで芝居は上演されるためにのみできており、読んで芝居のあらゆる動きがわかる鑑賞力のある人にしかこの作を読むことはお勧めできないという。そしてリュリイの曲と演奏が美しい声と巧みな踊りに加わると、芝居にはえも言われぬ魅力が生じるともいう。つまり芝居は直に目で見えるもの、耳で聞くもの、肌で感じるものだというのであろう。『スカパン』に音楽と舞踊はないが、その見事な構成と展開、テンポの早い生き生きとした応答、スカパンをはじめとした人物の仕種など、やはり見なくては真価の分らぬ芝居の典型のひとつであろう。それにしても、モリエール生存中の不入りと上演回数の少なさの真の原因は測りかねる。当時の音楽と舞踊を好んだ時代的雰囲気、『プシシェ』上演のため小屋を改築するまでという劇団の方針の結果なのであろうか。

ところでスカパンには黒づくめの衣裳を纏わせたが、ここで彼が主宰する祭りの舞台装置が必要となる。まずジュアニーが挙げる二つの対照的な décor を拝借しよう。(註44)

一つはスタニスラフスキー演出のもの（年代場所不明）。ピトレスクで写実的な舞台装置に、ナポリ港の流れ者 lazzarone 風のスカパンの姿が浮び上がる。背景には数本の帆とマストが掲げられ、小麦袋を積載した船が浮び、スカパンの使う有名な小道具を連想させる。他の一つは J. コポーのもの（年代場所不明）。これは笑劇の純粹な伝統を受継ぎ、横に階段を備えた何の装飾もない壇だけである。コポーによれば、この装置はそれ自体、その存在によって既にして動きであり、動きのフォルムを具象化する。またこの道具は役者の演技を昂揚し、笑劇の動きを生き生きとさせる。いわば犠牲者アルガント、ジェロントを見下す祭壇である。今一つ加えるなら、古典的な道化装置としての祭り広場、縁日市場である。シモンの連想に従えば、この舞台で一方から音楽、舞踊、仕掛芝居が、他方からタルチュフ、ドン・ジュアン、アルセストがきてスカパンと出合うという。そこは祭り広場、出合いの十字路であり、またイタリアルネサンスの装飾家が建てた伝説的な街と、(註45)

古の縁日市場を折衷したイメージを喚起する。こうした多彩な舞台空間で、スカパンは祭りを主宰するバッカス王であり、彼は完璧な無罰性 impunité の世界に身をおき、破壊の力を内蔵した道化装置を動かす司祭であり、従僕で



ある。無罰性の世界とは、換言すれば価値転換 transvaluation の世界であり、本質的に喜劇的な観念である。それはまた Y.-M. ベルセの言う「謝肉祭的倒置」の世界である。喜劇は奴隷が国王になる転倒した世界で、そこでは下僕が主人をかつぎ、妻が夫を欺き、子が親の意志を挫折させ、吝嗇な老人が必ず金を捲上げられる。運命の女神は恋の女神に席を譲り、死神は沈黙し、すべてが悪く始まり、そしてよく終る。それを司るのが我らが黒づくめのスカパンである。モリエールは、このスカパンを中心にして、完璧な幾何学模様様に人物を配置する。ジュアニイの比喻は巧みである。「汗して喘ぐ太ったアルガントと汗して喘ぐ痩せたジェロント、泣き濡れたイヤサントに恋焦がれて苛立つオクターヴ、小粋なゼルビネットに恋焦がれて苛立つレアンドル、人間ピラミッドをなす三人の従僕、女衞まがいの曖昧なカルル、臆病で良心的な下っ端、素直な手先シルヴェストル、その頂点に従僕の帝王、曲芸師の王スカパンがくる。」見事なまでに整然とした対称 symétrie の世界であり、それはモリエールの愛好した劇作法の一つである。<sup>(註47)</sup>この単純、直線的で、複雑さも過剰もない単一的劇構成は紛れもなく笑劇の構造である。それはモリエールの喜劇性の堅固な手法となり、彼の鮮かな手さばきで多様な喜劇作品を生み出した。笑劇は、いわばモリエールの劇世界に流れる豊かな伏流水、地下水脈のようなもので、通常の流れが停滞したり、涸渇するとじわっと流れ出してくる。スカパンはこの流れによって、純粋な従僕としてはマスカリイユ以来、16年振りに出現したのである。何故16年振りなのか、その間モリエール劇に従僕がいなかったわけではない。巧妙なナポリ人スブリガニ、裏で策動するコヴィエール、トルコ風にメーキャップしたアリ、それにモリエールの独創ともいえる女中役のドリーヌ、ニコール、トワネットたちがいる。しかし彼らは主役の従僕 valet protagoniste 或は悪漢従僕 fourbe ではない。スガナレルはたまたま従僕になることはあるが、彼は他に様々な役を演ずる別種の人物典型で、やはり主役の従僕とは言い難い。16年間のこの主役的従僕の不在は何を意味するか。それはモリエールの喜劇世界の生成に係るかなり重要なことである。グットヴァースはその理由としてコメディ・デラルテとスガナレルを挙げているが、ランソンの指摘の方が的確である。<sup>(註48)</sup>「筋が始どないか或は全くなしで風俗や性格を表現する対話、それはまさしく、おかしなラッチをもつイタリア笑劇と、粗野な低俗性をもつフランス笑劇の特性である。モリエールはその枠組を拡大し、型とその個々の型の表現形態を増した。彼は喜劇性を結末との関係ではなく、人生との関係に常に求める原理を変えなかった。」モリエールは前述した如く、喜劇の本務は人を楽しませつつ、時代の悪徳を描いて人心を矯正することだと考えていた。然るに笑劇は固定化した一般的な悪徳、欠陥を素描するだけで、喜劇の目指す具体的な風俗表現と新たな性格造型には不十分となった。それに従僕が劇空間に登場するのはそのためではない。出自が笑劇である従僕が主役として出る幕はそこにはないのである。その証拠に、好んでマスカリイユのような主役の従僕を演じていたモリエールは、以後この役を捨ててしまう。『プーソニャック氏』に於てさえ、彼はスブリガニではなく、プーソニャック氏を演じている。モリエールは笑劇から多くを学びつつ、その精神とエネルギーを胸に秘めて去ってゆく。従僕という笑劇的仮面を傍らにおき、あの多様な人物造型へと向ったのである。しばしばそこへ戻ることを忘れないで。また17世紀前半の笑劇全盛の時代は過ぎ去り、モリエールがバリーに戻ってきた頃は、マレー座の老ジョドレが残っている程度で、時代は文学的喜劇の確立期であった。Y. モロはいう。「モリエールはそこに尽きることのない息吹をもった創意に富む英雄的な闘士として現れる。」笑劇から喜劇への流れは時代的要請であり、彼は見事にそれに応えた。主

(註50)

役的従僕は笑劇の伏流水にのってスカパンの登場まで深く沈潜していたのである。かくして、モリエール劇では晩年になって、スカパンだけが、往年の覇者の輝しい蘇生としてひとり屹立する。

#### — IV —

モリエールはいくつかの傑作をもっているが、彼は喜々として自らの青春時代の陽気さ、辛辣さ、敏捷さに立戻る。タバランは彼にとって生命の泉であり、芸術的靈感の源泉であった。スカパンはそのタバランのモリエールの造型である。激しい動きを強いるスカパンを演じたのはモリエールである。このスカパン役は慣例に従い、配役表の下段にあるにも拘らず、喜劇全体を支配する。スカパンは、自ら I 幕 2 場で陽気に宣言する如く、すべてを引受け、考え巡らし、錯綜させ、切抜け、解決してゆく。彼の豊かな想像力はすべてに答えと解決を見いだす。47 場中 35 場に出る『粗忽者』のマスカリユほどではないが、スカパンも 26 場中 14 場に登場する。終幕の偽装死に至るまで、あらゆる筋は彼の策略に全面的に依拠する。彼は不在のときでさえ舞台を占有する存在 *omniprésence* である。従って、彼のアルルカンの杖が彼以外のすべての人物を操り人形のように動かす。しかし彼自身の役も大きな肺活量と運動性を要求される。台詞の多さ、エネルギーを要する多様な演技、リズムの多彩な変化。モリエールはこの時 49 才である。そして 2 年もたたないうちに死神に襲われる。R. ガラポンは『スカパン』を半失敗作とし、その原因をモリエールの肉体的衰弱と推測して言う。「彼にはまだこの役を演ずる肉体的力があつたのか？」またこの喜劇の不入りを「作品がよすぎた trop bien」からとする P. ブリッソンも、<sup>(註51)</sup>「スカパン役のモリエールは疲労の色を示している」とし、道化芝居は 50 才に近い彼には無理であるという。アダンもモロも同意見であり、この健康悪化説を採る。しかし、<sup>(註52)</sup>ガグゾットは『町人貴族』の頃のモリエールに触れ、全く反対の説を主張する。死まで 3 年もないのに、彼の陽気さには如何なる影もなく、彼の演技には如何なる疲労もみられない。何ものも彼の天分を変えていない。逆に前よりも豊かで、新しく、変化に富み、意外な姿をみせるという。そしてその証拠に、モリエールはこの間『ブスイシュ』、<sup>(註53)</sup>『スカパン』、『デスカルバニヤス伯爵夫人』、『女学者』、『病は気から』を創作上演しているという。この説は一理あるようだが、些か極端である。残念ながら、これらの対照的な見解の何れをも証明するものは何もない。まさにモリエールに近づけば、忽ちその姿が消えてしまうのである。ただ言えることは、動きっぱなしで宙返りしたり、棒打ちしたり、急に飛びだしたりするスカパン役はもっとも疲れるものの一つであったことである。長く同じ妙技と同じ権威を保って舞台に立つには、異常な耐久力が必要だったと思われる。さて黒づくめのスカパンが舞台袖で待っている。舞台へ戻ろう。スカパンは前述の三つの舞台のどれを選ぶであろうか。黒づくめのスタイルには、匿名の十字路か広場が相応しい。彼が策略を巡らし、妙技を示す場面は数多い。就中、二人の吝嗇な老人に甘言を弄して各々から金を捲上げる場面と、有名な袋と棒打の場面が圧巻である。前者の場面で特に目立つのは台詞のリズムである。例えば、アルガントとスカパンの応答（I 幕 4 場、II 幕 5 場）は速いテンポで交され、弾けるようであり、まるで掛合万才である。そこにユーモアの一形式である台詞を中断する手法が加わり、喜劇的效果を一層増すことになる。こうした陽気で軽快な調子の対話はこの喜劇の

随所にみられる。例えば、II幕2場のジェロントとレアンドル親子、次の3場のレアンドルとスカパン主従の対話など、終幕までつづくのである。また有名な “Que diable allait-il faire dans cette galère?” のルフランが出てくるII幕7場は次のように始まる。スカパンは舞台の中央にいるジェロントに気づかぬ振りして、ジェロントはどこだと舞台狭しと駆け回り、老人が従僕の後を追う。これは笑劇的手法である。そしてアルガントとの場合と同じような応答が繰返される。つまり場面 scène 自体が繰返しであり、スカパンの策謀だけが変奏され、詐取する金が200ピストルか、500エキュカの違いだけである。この二人の老人とスカパンの応酬は、まるで剣の突きか、ジャブの応酬のように presto に交される。“Que diable allait-il faire …… ?” だけがコントラバスのように重く、低く響き、ジェロントの滑稽味を強調する。前述した如く、こうしたスピード感に溢れた短い対話は至る所にあり、軽快な響きとなってナポリの空に弾け飛ぶ。そしていつのまにかスカパンの巧妙な作戦は上首尾に終わっている。彼は次の作戦を開始する。それがボワロー以来問題にされた例の袋 sac と棒打 bastonnade の場面で、ここがスカパンの腕のみせ所である。この袋の演技の出所はボワローの非難以来タバラン笑劇とされている。しかしガラボンによれば、現在伝わっているタバラン笑劇には類似の場面がないという。また別な源として、ストラパローレ作『滑稽な夜』<sup>(註54)</sup>や、1661年にモリエールが上演した笑劇『袋の中のゴルジビュス』が挙げられているが、彼がどのモデルから着想を得たのか詳細は不明である。アダンなどは、フランス起源の笑劇に関するものは殆ど何も残っていない。従ってこの点に関する我々の知識は皆無に近く、笑劇がモリエールに与えた影響を正確に評価することはできないことを銘記すべきであるとしている。そうすると、笑劇をモリエールの出生証明証とするランソンの見解はどうなるであろうか。<sup>(註55)</sup>ここではこの問題は深く追求しないで、「いつの時代も演劇は剽窃 plagiat で生きてきた」というフルネルの言に留めておこう。モリエールは常に自らの演劇倉庫や兵器廠をたずね、雑多な素材を整理加工し、豊かな蓄積を明晰な精神で総合し、統一する。モリエールは自らをも模倣するのである。ただこの袋と棒打の場面は、緑日芝居や1576年からフランスに入っていたコメディ・デラルテの小屋掛芝居同様、ポン・ヌッフの客寄狂言でも使用されていた陽気な伝統であったにちがいない。スカパンはそれを踏襲してジェロントへの復讐を謀ったのである。スカパンの腕の冴えは見事である。彼は声音と調子を変えながら、ガスコンの田舎侍、スイスの傭兵、六人の剣客の真似をする。それだけではない。彼は各々の相手と作り声でガスコン訛り、スイス訛りで対話し、果ては6人分の声音を使い分ける。そしてまるで自分が殴られたように悲鳴をあげて背中を動かし、何度も袋を打つ動作がその演技に加わる。これらは尋常の技ではない。頭の天辺から爪先まで役者そのものであったモリエールは、声音の多様さにも定評があった。また天才的な物真似術の持主であったことも敵味方等しく認めるところである。洪面を作り、目を自在に動かし、鼻を突出し、蟹股で肩を前に出して舞台に現れるモリエール。それはあのチャップリンの姿と酷似する。それに作り声とアルパゴン役で絶妙に生かされたというあの吃逆。この袋の場面でもスカパンはそうした多彩な術を用いたであろう。このIII幕2場は、確かに笑劇風で、その滑稽味は道化じみているかもしれないが、モラルではなく、笑いそのものを狙ったこの喜劇には相応しい山場である。また注目すべきは、すぐ後の3場で、ゼルビネットがスカパンの奸計を再構成し、将来義父となる犠牲者ジェロントにそれを語って聞かせることである。これも répétition というモリエールの技法の一つである。このときのゼルビネットの笑いは、『町人貴族』のニコールの陽

気な笑いとちがって、些かシニカルに響く。かくして、スカパンの水も洩さぬ全作戦は最後の策略偽装死で、大団円となる。『スカパン』全体を貫く目眩くような、軽やかなリズムは presto から adagio へと転調してゆく。終幕でもスカパンは全登場人物の前で「あの棍棒、あの棍棒が…」と5度も繰返し、ジェロントに許しを乞いつつ、彼への復讐を周知徹底させ、全作戦の総仕上げをする。大団円。胡乱な過去と定かならぬ未来、家族もなく、恋もなく、ナポリ湾に浮ぶ小舟さながら、漂白者スカパンはモリエールの劇世界の伏流水にのって去ってゆく。再びまみえることなしに、黒づくめのまま暗い世界へと降りてゆく。ナポリの空と海と広場に笑いを残したまま……。スカパン退場。——ところでこの笑いの響きは何であろう？『スカパン』は、『町人貴族』と並んで、モリエール劇の最も愉快で、抵抗感のない作品のひとつである。しかし袋の場面とマムシの場面は陽気さがどこかちがう。アダン『ジョルジュ・ダンダン』以来、モリエールの笑いが変わりつつあると言い、ガラポンは『守銭奴』以来彼の喜劇観が顕著なほど修正されたとし、モロは特に『孤客』以来彼の人生観が苦味を帯びてきたとする。そしてこの三者はスカパンの厭世的な諦念の知恵を指摘し、それはまたこの頃のモリエールの人生観ではなかったかと推測している。<sup>(註57)</sup>しかしアダンのように、モリエールが演じたジュールダン氏が痩せて、腰の曲った神経質な老人 barbon であると想像できようか？それならばあの陽気な舞踊喜劇の楽しさはどうなるであろう？彼が主張する所謂辛辣な諷刺喜劇 comédie rosse に属する笑いなのか。そうではあるまい。この頃のモリエールは音楽と舞踊に多大の関心を示し、オペラという新しいジャンルに執着していた。あの幻想的なマムシの幕合狂言は老曝えた barbon には相応しくない。またそうしたイメージは躍動感とリズムに溢れたスカパンの八面六臂の大活躍にも適合しない。やはりスカパンには陽気な祭り広場が似つかわしい。モリエールはスカパンの道化に、あのすべてが許される遊びの世界、無罰性 impunité の世界を夢見ていたのではないだろうか。J. シャルパンティエが推量するように、それは肺病やみがかい抱く見果てぬ夢であったかもしれない。<sup>(註58)</sup>モリエールは時空を越えて青春時を回想し、そこへ立戻ろうとしたのであろう。たとえそれが急場凌の代作という世俗的な契機であろうと、彼は笑劇の伏流水をナポリ湾に引入れ、小舟を浮べて遊んだのである。祭り広場でスカパンが道化を演ずるのを眺めながら、猥雑で喧騒に満ちた現実世界や、死神が忍び寄っていたかもしれない肉体、抑制と節度の大喜劇の世界を忘れて彼は夢想する。栄光を目指してマドレーヌ・ベジャールとともに流浪したテスピスの馬車、ものうげに彼の肩の上に頭をもたせかけ、過ぎゆく風景に見惚れるマドレーヌ、光と自由と屈託のない暮しの郷。彼はそこを今一度旅したのであろう。束の間の幻影。それはスカパンの悪巧の華麗にしてメカニックな展開のうちにやがて消え去る。ゼルビネットの華やかな笑いは一瞬開花し、虚空に飛散し、不意に色褪る。そしてこの喜劇の笑いは脚光の蠟燭の灯とともに消えてしまう。スカパンの笑いはボワローに論難されたように、人の魂に笑いを呼び起さなかったかもしれない。アダンたちが主張したように、その笑いと陽気さは真の笑いと陽気さではなく、苦く、残酷なものであったかもしれない。しかしモリエールにとってそれは、現実原則の優位と激しく消耗する闘争に特徴づけられる、あの大作の世界に対する快楽原則の復讐ではなかったであろうか。『スカパン』の世界は『ドン・ジュアン』のあの断罪された無罰性 impunité punie の世界ではなく、無償性 gratuité を前提とする純粋な遊びとしての演劇的世界であった。ともあれ、遊びの無償性と演劇的無罰性がもたらしたスカパンの笑いは、道化の円環を閉じ、ナポリ湾の波間に碎け散る。スカパンの笑い、それはモリエール＝

スカパンが地中海の紺碧の空に弾けさせた白日の花火であり、ナポリの祭り広場にたゆたう陽炎であったといえよう。(1984年1月10日了)

— 註 —

1. ラ・ブリュイエール『カラクテル』(関根秀雄訳、岩波文庫)上巻, p.54
2. 前掲書同ページ
3. Molière : *Scènes choisies*, p.6, Classiques Larousse.
4. 岡山大学教養部紀要15, 16, 17, 18号。
5. 前掲書中巻, p.220
6. Pierre Gaxotte : *Molière*, p.43  
Pierre Brisson : *Molière, sa vie dans ses oeuvres*, p.25  
Antoine Adam : *Histoire de la littérature française au XVII<sup>e</sup> siècle*, t.3, p.213
7. *OEuvres complètes de Molière*, t. I, p.891, Editions Garnier Frères. 以下 *Molière* と略記し、テキストとして使用。
8. A. Adam, op. cit., p.208
9. Ramon Fernandez : *Molière ou l'essence du génie comique*, p.24
10. P. Gaxotte, op. cit., p.355
11. *Molière*, t. I, p.539
12. Alfred Simon : *Molière*, p.18  
P. Gaxotte, op. cit., p.5
13. A. Simon, op. cit., p.20
14. R. Fernandez, op. cit., p.143, p.184
15. Marcel Gutwirth : *Molière ou l'invention comique*, p.45
16. A. Adam, op. cit., p.209
17. Maurice Donnay : *Molière*, p.9~10
18. *Molière*, t. II, p.886, n.1179
19. *Molière*, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, p.1397
20. *Molière*, t. II, p.906, n.1492
21. *Molière*, t. I, p.935, n.983
22. René Bray : *Molière, homme de théâtre*, p.160
23. A. Simon, op. cit., p.56
24. A. Adam, op. cit., p.241, n.2  
P. Gaxotte, op. cit., p.281
25. *Molière*, t. I, p.935, n.983
26. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant : *Dictionnaire des Symboles*, t. IV, p.372
27. J. Chevalier, op. cit., t. IV, p.377
28. *Molière*, t. I, p.540
29. A. Adam, op. cit., p.226
30. *Molière*, t. I, p.194
31. A. Adam, op. cit., p.225~p.228
32. Jean Emelina : *Les Valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, p.145

33. Hélène Henry : *Toujours combattant*, in "Europe", janvier-février 1966, p.146
34. R. Bray, op. cit., p.159
35. *Molière*, t. I, p.365
36. *Molière*, t. I, p.519
37. *Molière*, t. I, p.781
38. *Molière*, t. I, p.519~p.520
39. Victor Fournel : *Le Théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle, la Comédie*, p.185
40. P. Gaxotte, op. cit., p.23  
A. Adam, op. cit., p.403
41. Yves Sandre : *Molière source de Molière*, in "Europe", mai-juin 1961, p.98
42. *Molière*, t. I, p.505
43. *Molière*, t. I, p.632
44. *Molière*, t. II, p.919
45. A. Simon, op. cit., p.139
46. Y.-M. ベルセ『祭りと叛乱』(井上幸治監訳), p.56
47. *Molière*, t. II, p.588
48. M. Gutwirth, op. cit., p.32
49. Gustave Lanson : *Molière et la farce*, in "Revue de Paris", mai 1901, p.145
50. Yves Moraud : *La Conquête de la liberté de Scapin à Figaro*, p.16
51. Robert Garapon : *Le Dernier Molière*, p.41
52. P. Brisson, op. cit., p.264
53. P. Gaxotte, op. cit., p.307
54. R. Garapon, op. cit., p.57
55. A. Adam, op. cit., p.253
56. V. Fournel, op. cit., p.130
57. A. Adam, op. cit., p.370, p.384  
R. Garapon, op. cit., p.192  
Y. Moraud, op. cit., p.17
58. John Charpentier : *Molière*, p.279

— résumé —

Le vert était la couleur favorite de Molière. C'est une des choses sûres qu'on peut savoir de lui. On connaît son répertoire, sa troupe, ses succès, ses échecs. . . Mais de l'homme, on ne sait presque rien. Et sur sa vie intime, rien ou moins que rien. Cette préférence pour le vert nous offre-t-elle quelque chose d'intéressant pour comprendre le théâtre de Molière? Le vert est une couleur rassurante, rafraîchissante, humaine. Cette couleur domine dans les costumes de quelques personnages. Il semble que ce goût de Molière reflète ses conceptions fondamentales: sympathie pour la jeunesse, foi en vie, haine de la morale ascétique. . . Dans son théâtre, il y a des hommes aux rubans verts qui jouent les rôles ridicules. Mais le vert soi-même n'est pas propre aux bouffons. L'effet de cette couleur se trouve dans le contraste comique avec d'autres couleurs. On ne

sait pas si Scapin a porté le costume vert. "*Les Fourberies de Scapin*". c' est une comédie de plein air et de soleil. Dans cette comédie, certes il n' y a ni pensée morale ni vérité d' un caractère, mais on ne doit pas l' en sous-estimer. Il est vrai que Scapin n' a pas de profondeur morale et psychologique comme Alceste. Pourtant, comparer Scapin avec Alceste au même niveau, ce serait faire une faute grave. Il n' y a pas de hiérarchie dans les comédies de Molière. La farce est une sorte de l' acte de naissance de son théâtre comme l' a dit G. Lanson. Si Molière s' en écartait extérieurement, elle lui fournirait beaucoup de nourriture comme l' eau souterraine. Après la période rude de ses plus grands chefs-d' oeuvre, ce grand écrivain retrouve avec Scapin l' exaltation de son jeunesse, si c' est un éphémère. Peut-être s' enchante-t-il de refaire en imagination un voyage aux pays de lumière et de libre et facile vie. Mais, malgré une cadence éblouissante et joyeuse de cette comédie, le rire de la scène du sac et du refrain fameux résonnent un peu cyniquement. Par une suite de lazzi de Scapin, Molière jouit du charme de la fantaisie et de la gratuité en se jouant du monde, du théâtre et du soi-même. Le rire de Scapin, c' est une fugue vers un royaume de liberté où il n' y a qu' à se justifier à lui-même.